

As seis mulheres de *A educação pela pedra*

Letícia Batista da Silva

Submetido em 7 de maio de 2012.

Aceito para publicação em 21 de janeiro de 2013.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 45, dezembro de 2012. p. 141-156.

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Quarta-feira, 27 de março de 2013
23:59:59

AS SEIS MULHERES DE A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Letícia Batista da Silva*

RESUMO: Este artigo trata da caracterização feminina encontrada nos poemas do livro *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto. Procura-se verificar de que modo a mulher é vista e descrita, tomando por base o texto do crítico Antônio Carlos Secchin, *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. A hipótese inicial é a de que a figura feminina aparece comparada a algo concreto, mas nunca abordada como um objeto estético palpável. Em contrapartida, o vocabulário utilizado pelo poeta para descrever “a cidade” é permeado de substantivos e adjetivos do universo feminino, em um movimento de humanização do espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; *A educação pela pedra*; caracterização da mulher.

1. INTRODUÇÃO

A busca pela produção poética objetiva, que procura atingir a inteligência e não o sentimento, parece ser a tônica da obra de João Cabral de Melo Neto. O poeta arquiteto impõe ao seu leitor um grande esforço intelectual, procurando “estabelecer o apelo ao leitor sem cortejá-lo, anestesiá-lo ou identificar-se com ele” (ARAUJO, 1999, p. 47). Portanto, o objetivo de Cabral não está em produzir um texto cuja apreensão seja simples, direta, ou que gere algum tipo de identificação emotiva. Ao contrário, procura estimular o leitor através de desafios retóricos e quebras sistemáticas na linearidade da leitura. São poemas nos quais nos deparamos com um eu lírico que parece não demonstrar qualquer tipo de envolvimento emocional com a situação que apresenta. E é exatamente essa visão que Cabral lançará sobre o universo feminino. Segundo Lauro Escorel (2001, p. 87), sendo “descarnada e anti-sensual, tomando como paradigmas estéticos o deserto, o sol e a pedra, a poesia de Cabral de Melo teria de tratar, por uma questão de coerência lógica, o tema feminino de modo ascético e antierótico”.

Tal temática esteve presente na obra de João Cabral desde *A pedra do sono*, seu primeiro trabalho. Em *O engenheiro*, porém, este tema desaparece dos poemas cabralinos, vindo a ressurgir somente em *Quaderna*, de 1960 (ESCOREL, 2001).

Em *Quaderna*, por exemplo, há poemas de tema feminino, como “Paisagem pelo telefone”, “A mulher e a casa”, “A palavra seda”, entre outros, em que o eu lírico se dirige à segunda pessoa do singular, deixando transparecer uma quase passionalidade. Essa (tímida) expressão de sentimentos é um dado surpreendente dentro da obra de Cabral, principalmente quando nos deparamos com seus livros seguintes, em que esse tipo de envolvimento com o objeto do poema simplesmente não existe. “Jogos frutais” (MELO

* Mestre em Literatura Brasileira (UFRGS). E-mail: maildaleticia@gmail.com

NETO, 1997b, p. 248), de longe o poema mais erótico de toda a poesia cabralina, é o melhor exemplo dessa aparente fruição dos sentidos:

Intensa é tua textura
porém não cega;
sim de coisa que tem luz
própria, interna.

E tens idêntica
carnação de mel de cana
e luz morena.

[...]

És tão elegante quanto
um pé de cana,
despindo a perna nua
de dentro a palha.

E tens a perna
do mesmo metal sadio
da cana esbelta.

O trecho transcrito revela a necessidade deste eu lírico de comparar a mulher a alguma coisa concreta, palpável. No caso de “Jogos frutais”, frutas, mel e outros itens naturais típicos da cultura pernambucana tornam-se as referências para que se estabeleça a analogia com as partes do corpo feminino. Ao descrever a elegância desta mulher comparando-a a um pé de cana, por exemplo, percebe-se o quanto este eu lírico procura aproximar a imagem da mulher a algo que lhe é particularmente familiar, fugindo de metáforas clássicas como “flor”, por exemplo. Barbosa (1975, p. 167) argumenta que “o que se busca extrair da imagem é, sobretudo, a linguagem do objeto comparante a fim de, por seu intermédio, atingir uma objetividade que sendo lingüística, é, por isso mesmo, no espaço do texto, *mais real*” (grifo do autor).

Em *Serial*, livro que segue *Quaderna*, teremos o mesmo tipo de associação. Um exemplo é o belíssimo “Chuvas” (MELO NETO, 1997b, p. 306), poema no qual a natureza é personificada, opondo a feminilidade da chuva à condição masculina – e viúva – do sertão:

No *Sertão* masculino
a chuva sem dissímulo
demonstra o que ela é:
que seu sexo é mulher.

Por mais que em linhas retas
caia em cima da terra,
caída, mostra a chuva
que é feminina, em curvas.

[...]

No Sertão de alma bruta
a chuva é mais que chuva.
É pessoa: e isso é mais
do que tudo o que traz.

E esse mundo viúvo,
mais que o verde futuro,
ama nela a presença,
corporalmente, fêmea.

Assim, tanto em *Quaderna* quanto em *Serial*, os dois livros imediatamente anteriores a *A educação pela pedra*, nos deparamos com poemas nos quais a mulher sempre estará associada a “algo”, como se metaforizá-la, ou colocá-la em analogia com outro termo de natureza material, fosse uma necessidade imposta pelo poeta a si mesmo. Este é também o caso do livro de 1966: pensando que, provavelmente, a construção formal do texto se reflita no modo de abordar os temas escolhidos (ou, ao contrário, a retidão e sistematização das temáticas a serem abordadas nos poemas exigissem um formalismo estético somente comparável ao apresentado em *Serial*), veremos que “nos poemas de temática feminina, Cabral de Melo focaliza a mulher [...] com a objetividade de uma câmara cinematográfica que fixa, sem qualquer participação emocional, a figura ou a cena filmada” (SCOREL, 2001, p. 90).

Parece mesmo ser um consenso entre os críticos de que um dos maiores méritos de *A educação pela pedra* é sua realização formal. Antônio Carlos Secchin ocupou-se da descrição e sistematização de tal obra, mostrando que sua rigorosa organização apresenta duas grandes divisões de ordem semântica: há 24 poemas de temática pernambucana e 24 com temas variados. Tais textos encontram-se divididos em quatro seções, cada uma contendo doze poemas, denominadas *a*, *b*, *A* e *B*¹, sendo que *a* e *A* contêm poemas pernambucanos, enquanto *b* e *B*, poemas com temas diversos.

Cada um dos 48 poemas do livro conta com duas estrofes; Secchin estabelece que as relações entre as estâncias estão comportadas em quatro modelos básicos. O primeiro modelo, X e Y, “expõe dois termos, sem que haja oposição simétrica entre ambos” (SECCHIN, 1999, p. 222) (exemplo: “Para a feira do livro”, onde há a descrição da “folha”, na primeira estrofe, e do “livro”, na segunda. Os dois termos não se encontram em oposição no poema e, certamente, guardam traços semânticos latentes entre si.). O segundo, X mais Y, é caracterizado “pela presença solidária dos dois elementos de base nas duas estâncias do poema” (*idem, ibidem*) (exemplo: “O mar e o canavial”; tem-se um termo completando o sentido do outro. O que pode gerar, ainda, a permutação² de versos entre poemas; *vide* “O canavial e o mar”). O terceiro modelo, X x Y “contrapõe simetricamente os dois termos,

¹ Na edição de *A educação pela pedra* consultada para os fins deste artigo, cada uma das referidas seções recebe, além da letra que a caracteriza, um título, que pode ser “Nordeste” ou “Não Nordeste”. Deste modo, cada uma das quatro seções de *A educação pela pedra* aparece assim caracterizada: “Nordeste (A)”, “Não Nordeste (B)”, “Nordeste (A)”, “Não Nordeste (B)”, de modo que todas elas estão grafadas em letras maiúsculas. Decidiu-se, porém, utilizar apenas as letras das seções e diferenciá-las em maiúsculas e minúsculas, como aparece na primeira edição das *Obras Completas*, porque tal sistema parece ser mais claro e conciso.

² O método permutacional encontrado em alguns poemas de *A educação pela pedra* será tratado adiante.

cada qual ocupando uma estrofe” (*idem, ibidem*) (exemplo: “Na morte dos rios”; vê-se a oposição entre a atitude da “vegetação” e a do “homem” perante o rio que seca). O quarto modelo, que é o mais recorrente no livro, é chamado pelo crítico de “X e X”, pois é o que “incide numa única situação ou ser, captado em ângulos complementares” (*idem, ibidem*) (exemplo: “A fumaça no sertão”) De modo mais simplificado, podemos dizer que as categorias assim se organizam:

I. X e Y – dois elementos, cada um em uma estância do poema, com um traço que os aproxima.

II. X mais Y – dois elementos, ambos aparecendo nas duas estâncias do poema, com traços que os aproximam.

III. X x Y – dois elementos, cada um em uma estância do poema, com um traço que os difere.

IV. X e X – um elemento trabalhado em todo o poema, analisado de dois ângulos diferentes.

Dadas estas características, o objetivo deste trabalho é verificar com que olhar a mulher é apresentada em *A educação pela pedra*, através da análise e interpretação dos poemas de temática feminina contidos no livro, procurando identificar de que modo ela é descrita, a partir das categorias propostas por Secchin. Tais categorias auxiliam nas análises por nos permitirem compreender e visualizar com maior clareza as relações que se estabelecem entre os elementos que são foco do poema, sejam elas de oposição ou de comparação. É criada uma relação solidária de empréstimo e doação de características entre a mulher e o termo que a acompanha, no caso da comparação; já no caso da oposição, há a contraposição dessas características. Em ambos os casos, de qualquer modo, haverá um forte movimento de humanização do item que divide com a mulher a temática do poema, precisamente pelo fato de ele estar sendo colocado no mesmo patamar em que ela se encontra. A mulher, por sua vez, passa pelo processo de perda de suas características humanas. A relevância da proposta é a efetuação de uma leitura diferenciada sobre um tema instigante na poesia de Cabral, debruçando-se, para isso, sobre uma de suas obras mais importantes. A hipótese inicial é a de que as mulheres são apresentadas, assim como em *Serial* e *Quaderna*, em oposição ou comparação (como propõem os modelos) a algo material, concreto, mas não vistas em si mesmas, como um objeto estético palpável o suficiente para ser apreendido, analisado e descrito.

Há somente seis poemas que abarcam a temática feminina em *A educação pela pedra*: “Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen”, “Uma mulher e o Beberibe”, “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, “Uma mineira em Brasília”, “Uma ouriça” e “Mesma Mineira em Brasília”. O poema “Na baixa Andaluzia”, por sua vez, apesar de não tratar de uma mulher, recorre a termos da ordem do feminino para descrever a cidade – em um movimento de humanização bastante semelhante ao encontrado em “Chuvas”.

2. AS MULHERES

Como mencionado, os poemas de classificação X e Y apresentam dois termos praticamente independentes. Porém, eles se ligam através de uma característica que os aproxima, uma analogia que efetiva traços comuns entre os elementos. Este é o caso de

“Uma mulher e o Beberibe” (MELO NETO, 1997a, p. 10), situado na seção *a* (primeira seção do livro e que trata de temas exclusivamente pernambucanos) de *A educação pela pedra*. Na primeira estrofe deste poema, o foco está na mulher; enquanto na segunda, se mantém no rio. O traço que liga os dois itens recai no “imovimento” que esta mulher imita do rio; ao passo de que esse mesmo rio, na segunda estância do poema, passa a imitar a mulher.

Ela se imove com o andamento da água
(indecisa entre ser tempo ou espaço)
daqueles rios do litoral do Nordeste
que os geógrafos chamam “rios fracos”.
Lânguidos; que se deixam pelo mangue
a um banco de areia do mar de chegada;
vegetais; de água espaço e sem tempo
(sem o cabo por que o tempo a arrasta).

*

Ao rio Beberibe, quando rio adolescente
(precipitadamente tempo, não espaço),
nada lhe pára os pés; se rio maduro,
ele assume um andamento mais andado.
Adulto no mangue, imita o imovimento
que há pouco imitara dele uma mulher:
indolente, de água espaço e sem tempo
(fora o do cio e da prenhez da maré).

A primeira estrofe inicia com o mote do poema: a mulher se “imove”, ou seja, fica estática, ao observar o “andamento da água”, sem decidir-se entre “ser tempo ou espaço”, entre ser o que passa indiscutivelmente ou o que permanece. A expressão “lânguidos”, utilizada para caracterizar este rio, o aproxima da mulher, visto que o humaniza. Assim, o rio assume a atitude humana de se deixar “pelo mangue” – atitude que se esperaria da mulher que o observa.

O rio continua sendo humanizado na segunda estrofe, a partir do momento em que apresenta fases de vida. Deste modo, quando este rio é adolescente, impulsivo, “nada lhe pára os pés”: corre como e para onde desejar, no ritmo que considerar adequado. Quando mais maduro, desacelera este fluxo, assumindo um “andamento mais andado”, ou, dizendo de outro modo, mais próximo da velocidade do caminhar. Por fim, quando adulto, “imita o imovimento que há pouco imitara dele uma mulher”: para. É, então, caracterizado como “indolente”, feito de “água espaço”, ou seja, do que permanece, e “sem tempo” (a não ser “o do cio e da prenhez da maré”).

A inércia desta mulher, que para ao chegar em frente ao rio, é descrita em referência ao “imovimento” deste rio quando velho. Por analogia, poderíamos dizer que esta mulher também é idosa e identifica-se com a languidez e imobilidade do rio. Assim, a mulher empresta ao rio características que seriam puramente humanas: indolência, adolescência, idade adulta, pés que não param e, principalmente, a capacidade de imitar. Ao dizer que a

mulher é o objeto de imitação do rio, este é quem toma a forma humana; enquanto aquela se torna objeto de observação.

Note-se, então, que a mulher, ao imitar o imovimento do rio, parece buscar essa frouxidão de tempo. Em outras palavras, sendo o Beberibe “de água espaço e sem tempo”, ao identificar-se com ele, ela passa a também não se ocupar com a questão temporal, do perecimento. Mais do que isso: se atentarmos para o fato de que o rio para, exatamente quando adulto, temos que essa mulher (provavelmente idosa, como mencionado) busca também este relaxamento.

“Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen” (*ibidem*, p. 77), poema que encontramos na mesma seção que “Uma mulher e o Beberibe”, pertence à categoria dos poemas X x Y. Neste caso, a primeira estância do poema debruça-se sobre o engenho; na segunda, fala de Sofia (e, por consequência, da usina).

O engenho bangüê (o rolo compressor,
mais o monjolo, a moela da galinha,
e muitas moelas e moendas de poetas)
vai unicamente numa direção: na ida.
Ele faz quando na ida, ou ao desfazer
em bagaço e caldo; ele faz o informe;
faz-desfaz na direção de moer a cana,
que aí deixa; e que de mel nos moldes
madura só, faz-se: no cristal que sabe,
o do mascavo, cego (de luz e corte)

2

Sofia vai de ida e de volta (e a usina);
ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,
e usando apenas (sem turbinas, vácuos)
algarves de sol e mar por serpentinas.
Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,
em cristais (os dela, de luz marinha).

O título do poema faz referência a dois termos: “a usina” e “Sofia”. Ambos encontram-se no mesmo patamar semântico e dividem a mesma estrofe, visto que o poema propõe-se a fazer um “elogio” a estes dois itens. Logo, para fins de análise, ambos são considerados enquanto um apenas.

Porém, na primeira estância, o elemento a ser trabalhado pelo poeta é o “engenho”, que é colocado no mesmo nível do “rolo compressor”, do “monjolo”³ e da “moela da galinha”⁴ – três imagens de pura destruição. Portanto, o engenho “vai unicamente numa direção: na ida”; o que significa que ele “faz-desfaz” em seu trabalho de moer a cana, produzindo uma coisa a partir da destruição de outra – ato impossível de ser desfeito.

³ “Monjolo¹ (ô) [do quimb.] s.m. [...] 3. Bras. MG S. engenho tosco, movido a água, usado para pilar milho e, primitivamente, para descascar café. [...]” (FERREIRA, 2004).

⁴ “Moela. [De moer] s.f. Estômago moedor das aves, dos insetos e dalguns moluscos que tritura os alimentos ingeridos.” (FERREIRA, 2004).

Por outro lado, os dois elementos da segunda estrofe encontram-se em paralelo: Sofia, assim como a usina, “vai de ida e de volta”. Ou seja, ela possui o poder de fazer e desfazer. Por isso, diz-se que Sofia “desfaz-faz e faz-refaz”; em outras palavras, ela é capaz de produzir algo a partir de alguma coisa que fora desfeita (a partir do produto da cana moída, por exemplo), e de refazer alguma coisa que não lhe pareceu adequadamente executada. Por sua condição humana, Sofia possui diversas possibilidades de ação. Com isso, a usina acaba tornando-se, de certo modo, humanizada quando colocada em paralelo com Sofia. O engenho, perpendicularmente, tem apenas uma opção: a de destruir.

A referência ao engenho remete o leitor ao Brasil escravista: uma imagem de opressão. Além disso, a comparação entre o engenho e elementos puramente destrutivos, colocando-os no mesmo patamar, revela o posicionamento do eu lírico com relação a este período da história brasileira: para ele, tal passagem foi de destruição, algo irreversível – do mesmo modo que a cana, uma vez moída, não volta mais a seu estado anterior. A imagem da usina, por outro lado, é um elogio à modernidade, ao avanço, ao abandono do Brasil escravocrata. Note-se, então, que a escolha da imagem da poetisa portuguesa Sofia de Melo Breyner Andresen corrobora a ideia da mulher que é colocada em diálogo com esta visão de progresso, de esperança. Note-se que a segunda estrofe é puramente feminina, dada a predominância deste gênero nos vocábulos utilizados, enquanto a primeira é dominada pelos substantivos masculinos: a sociedade patriarcal é rechaçada, e a presença feminina é o que traz a modernidade, a evolução.

Em “De Bernarda a Fernanda de Utrera” (*ibidem*, p. 11), que encontramos na seção *b*, as figuras das duas renomadas cantoras de flamenco são os elementos a serem contrapostos. O modo como o *cante*⁵ de cada uma se manifesta é o termo que liga as duas mulheres e, ao mesmo tempo, as diferencia.

Bernarda de Utrera arranca-se o *cante*
quando a brasa chama a si as chamas;
quando ainda brasa, no entanto quando,
chamando a si o excesso, se desinflama.
Ela usa a brasa íntima no quando breve
em que, brasa apenas e em brasa viva,
arde numa dosagem exata de si mesma:

⁵ Expressão que designa o canto flamenco. O poema “A palo seco” de *Quaderna* (MELO NETO, 1997b, p. 231) trabalha longamente este termo e, segundo Haroldo de Campos (1967, p. 74, *apud* BARBOSA, 1975, p. 159), “pode ser considerado mesmo um poema-lema de todo o poetar cabralino, em sua dureza e em sua enxutez, em seu cortante laconismo.” Eis as duas primeiras estrofes do poema:

“Se diz *a palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem; o *cante*;
o *cante* sem mais nada;

se diz *a palo seco*
a esse *cante* despido:
ao *cante* que se canta
sob o silêncio a pino. [...]”

brasa estritamente brasa, in excessiva.

Fernanda de Utrera arranca-se o *cante*
quando a brasa extenuada já definha;
quando a brasa resfriada já se recobre
com o cobertor ou as plumas da cinza.
Ela usa a brasa íntima no quando longo
em que rola calor abaixo até a pedra;
no da brasa em pedra, no da brasa do frio:
para daí reacendê-la, e contra a queda.

Neste poema, também de tipo X x Y, as preposições encontradas no título – “de” e “a” – mostram que há um caminho a ser percorrido, partindo do canto de uma para chegar ao da outra. A oposição que encontramos entre as duas mulheres está não apenas na forma como efetuam o ato de cantar, mas no elemento natural que acompanha e caracteriza este *cante*. Para o eu lírico, Bernarda de Utrera começa a cantar quando a fogueira está ardendo, “em brasa viva”. Fernanda, por sua vez, canta quando a fogueira está já se apagando, quando as chamas dão lugar às cinzas.

Na primeira estância, dedicada a Bernarda, a predominância dos fonemas recai nas sibilantes e nas fricativas, como nos mostra, por exemplo, o quarto verso: “**ch**amando a **s**i o **ex**cesso, se desinflama”. Esta repetição de sons atrai a atenção para a importância que a expressão “chama” recebe nesta estrofe, visto que é o mote para o canto de Bernarda. A chama empresta suas características à mulher: aquela arde com muita intensidade, porém é efêmera; do mesmo modo, a *cantaora* se entrega à expressão artística de maneira explosiva durante o curto período de um arder de chama – “no quando breve”.

Já no caso de Fernanda, a “brasa” é o elemento forte, revelada pela incidência da vibrante simples /l/, principalmente nos encontros consonantais /br/, /dr/ e /fr/. Assim como a brasa, Fernanda não arde tão intensamente quanto a chama, porém o efeito de sua performance no expectador é mais duradouro: ela se entrega de maneira suave, durante o “quando longo” do arder da brasa.

A movimentação sentida, então, é a de partir do fogo para chegar à brasa “para daí reacendê-la [a fogueira]”, de maneira cíclica. Em outras palavras, é como se o canto de uma prenunciasse o da outra; e este, por sua vez, retomasse o primeiro, de modo que este cantar jamais se extinga – “contra a queda”. Assim, a arte das duas *cantaoras* se completa à medida que se contrapõe.

Os três poemas analisados até aqui, então, mostram elementos em contato de modo que um complementa, de algum modo, o sentido do outro. No caso específico das duas mulheres localizadas na seção *a*, o “rio”, algo natural, e a “usina”, algo artificial, emprestam suas características a elas – a mulher imita o “movimento do rio”, e Sofia possui duas direções a seguir, do mesmo modo que a usina; enquanto o engenho tem somente uma: a da destruição. Já no poema que abre a seção *b*, as cantoras de flamenco têm seu canto analisado pelo eu lírico em sua comparação com o fogo e a brasa, também elementos naturais. De outro ponto de vista, estes mesmos elementos inanimados acabam humanizados exatamente por também receberem de empréstimo traços comumente característicos das mulheres com as quais dividem o foco do poema. Estas, então, são

analisadas não em si mesmas, mas por aproximação a outros itens que servem de referência para o eu lírico.

“Uma mineira em Brasília” (MELO NETO, 1997a, p. 11) situa-se na seção *b* (segunda seção do livro e primeira dedicada a poemas de temas variados). O texto apresenta dois termos para comentário, “a mineira” e “Brasília”, que, neste caso, mantêm traços que se complementam solidariamente dentro das duas estrofes do poema: é assim classificado X mais Y.

Aqui, as horizontais descampinadas
farão o que os alpendres sem ânsia,
dissolvendo no homem o agarrotamento
que trouxe consigo de cidades cãibra.
Mas ela já veio com o lhano que virá
ao homem daqui, hoje ainda crispado:
em seu estar-se tão fluente, de Minas,
onde os alpendres diluentes, de lago.

*

No cimento de Brasília se resguardam
maneiras de casa antiga de fazenda,
de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casaronas de alma fêmea.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito o feminino
e o envolvimento de alpendre de Minas.

Pode-se dizer que em 1966, quando *A educação pela pedra* foi publicado, Brasília era habitada exclusivamente por pessoas que para lá se mudaram – visto que foi inaugurada em 1960. Assim, este homem que passa a morar em Brasília, segundo o eu lírico – que fala do ponto de vista de quem está lá –, carrega consigo a sensação de tensão, de contração, que trouxe consigo de sua cidade natal – “cidades cãibra”. Mas este “agarrotamento” será desfeito tão logo a sensação de conforto que Brasília (aparentemente) fornece lhe salte aos olhos. Deste modo, o eu lírico afirma que “as horizontais descampinadas” da capital federal causarão no homem que a habita o mesmo efeito de aconchego e relaxamento que os “alpendres sem ânsia” da casa-grande efetuavam. A expressão “alpendres diluentes, de lago” mostra essa imagem de descontração com relação ao ambiente de Minas: o espalhar-se e deixar-se estar à vontade, em oposição à tensão permanente na qual vive este homem.

Para o eu lírico, estão presentes em Brasília “maneiras de [...] casa-grande”, o que denota o aconchego que as “casaronas de alma fêmea” oferecem aos seus moradores. A mineira, então, é a representação desta feminilidade uterina de Minas; sua presença, que, portanto, “combina com os palácios daqui [de Brasília]”, envolve e seduz. Por outro lado, a opressão que este modelo senhorial produz também acaba por transparecer: a comparação entre os prédios de Brasília e as casas-grandes mostra que a capital federal, pela visão do eu lírico, mostra-se aconchegante para uns e opressora para outros.

“Mesma mineira em Brasília” (*ibidem*, p. 18), já pelo título, mostra uma continuidade nas ideias do poema analisado anteriormente. A expressão “mesma” denota de antemão uma insistência no tema, como se houvesse a necessidade de explicitá-lo com maior clareza, ou mesmo de dar mais visões acerca do assunto proposto. Além disso, este poema mantém, com “Uma mineira em Brasília”, a relação de permutação de versos encontrada em vários poemas de *A educação pela pedra*. Esta nova proposta formal, segundo Secchin (1999, p. 222), “pressupõe a utilização de uma só matriz de verso em mais de um poema, sob formas integral ou parcialmente idênticas”. Deste modo, além de termos a mesma temática perpassando dois poemas, certos versos serão encontrados em ambos e, outras vezes, o mesmo verso se repetirá dentro de um único poema; em alguns casos, também há a repetição de um verso com pequenas mudanças de ordem semântica na passagem de um poema para outro⁶. No caso de “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, a permutação de versos ocorre apenas entre poemas, e não dentro de um mesmo texto.

No cimento duro, de aço e de cimento,
Brasília enxertou-se, e guarda vivo,
esse poroso quase carnal da alvenaria
da casa de fazenda do Brasil antigo.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no corpo o receptivo
e o absorvimento de alpendre de Minas.

*

Aqui, as horizontais descampinadas
farão o que os alpendres remansos,
alargando espaçoso o tempo do homem
de tempo atravancado e sem quandos.
Mas ela já veio com a calma que virá
ao homem daqui, hoje ainda apurado:
em seu tempo amplo de tempo, de Minas,
onde os alpendres espaçosos, de largo.

Em “Mesma mineira em Brasília”, temos a mesma temática da transposição das sensações das casas de engenho para as construções de Brasília. No caso desses dois poemas que dividem versos idênticos e similares, o efeito dado pela permutação dos versos mostra uma inversão no enfoque do primeiro poema para o segundo. “Mesma mineira em Brasília” inicia relacionando diretamente o cimento de Brasília à alvenaria da “casa de fazenda do Brasil antigo”, mostrando que tal relação entre proteção e opressão aparece

⁶ Outros poemas em que a técnica permutacional aparece: “O mar e o canavial” (a) e “O canavial e o mar” (a); “Coisas de cabeceira, Recife” (a) e “Coisas de cabeceira, Sevilha” (b); “Nas covas de Baza” (b) e “Nas covas de Guadix” (b); “The country of the houyhnhnms” (A) e “The country of the houyhnhnms (outra composição)” (A); “Bifurcados de habitar o tempo” (A) e “Habitar o tempo” (B); “A urbanização do regaço” (B) e “O regaço urbanizado” (B); “Comendadores jantando” (B) e “Duas faces do jantar dos comendadores” (B).

desde o cerne da cidade, o que fica explícito pela associação com o aço e o cimento que servem de base para qualquer construção. Portanto, segundo o eu lírico, “Brasília enxertou-se”, ou colocou em sua constituição, esta alma de casa-grande. A expressão “quase carnal” mostra certa humanização desta casa-grande, o que a aproxima ainda mais da imagem feminina simbolizada pela mineira, “que guarda no corpo o receptivo e o absorvimento de alpendre de Minas”.

Na segunda estrofe, temos o foco do poema, que também é o traço que o diferencia primordialmente – e, portanto, explica a existência de dois poemas tão similares no livro – de “Uma mineira em Brasília”: o tempo, visto que este é caracterizado como “atravancado”, e o homem, “sem quando”. Em outras palavras, a questão está não mais na sensação de “agarrotamento” encontrada em “Uma mineira em Brasília”, mas na falta de tempo que enfrenta este homem “ainda apurado”. Assim, a imagem dos “alpendres remansos” das casas-grandes aparece em comparação com as “horizontais descampinadas” de Brasília, mostrando que esta paisagem surtirá no homem o mesmo efeito de relaxamento com relação ao tempo que tais construções antigas exerciam, tornando “espaçoso o tempo do homem”. A mineira, “em seu tempo amplo de tempo”, então, trouxe consigo a “calma” necessária; ou seja, para ela, a questão do tempo já está, de antemão, resolvida (movimento que lembra “Uma mulher e o Beberibe”; poema no qual, conforme visto, a figura feminina procura uma solução para a questão da passagem do tempo). Resta ao homem encontrar seu modo de resolvê-la, deixando-se seduzir pela paisagem brasiliense.

Note-se, então, que a presença da mulher, nos dois poemas, é verificada por conta das características que mantém em comum com Minas e seu tipo característico de construção dos tempos do Brasil escravista – as casas-grandes. De outro ângulo, há uma forte humanização da casa-grande, dadas as expressões “casarona de alma fêmea” e “quase carnal da alvenaria da casa de fazenda”. A mulher serviria, então, como concretização desta imagem feminina da casa de engenho, que transparece nas construções e paisagens de Brasília. Por outro lado, não se pode perder de vista a sociedade patriarcal à qual a mesma cidade é comparada: apesar de a presença feminina denotar aconchego de mãe, amas-de-leite etc., o sistema no qual este quadro se insere é extremamente opressor, tanto para com os escravos, quanto para com as mulheres, cuja única função era a de ser mãe e esposa. Assim, em contraposição à tensão e pressa masculinas, patriarcais, temos a figura feminina, trazendo relaxamento e conforto a este mesmo homem que se vê afastado desta sociedade atrasada, apesar de ainda a carregar na memória.

“Uma ouriça” (MELO NETO, 1997a, p. 16) situa-se também na seção *b*. Poema característico do último modelo, X e X, parte de um vocábulo criado por João Cabral e aproxima a mulher de um animal (o ouriço), em explícita analogia.

Se o de longe esboça lhe chegar perto,
se fecha (convexo integral de esfera),
se eriça (bélica e multiespinhenta):
e esfera e espinho, se ouriça à espera.
Mas não passiva (como ouriço na loca)
nem só defensiva (como se eriça o gato);
sim agressiva (como jamais o ouriço),
do agressivo capaz de bote, de salto

(não do salto para trás, como o gato):
daquele capaz do salto para o assalto.

2

Se o de longe lhe chega em (de longe),
de esfera aos espinhos, ela se desouricha.
Reconverte: o metal hermético e armado
na carne de antes (côncava e propícia),
e as molas felinas (para o assalto),
nas molas em espiral (para o abraço).

A questão central do poema caracteriza-se pelos dois modos pelos quais esta mulher reage à aproximação de um desconhecido. Diz-se “mulher”, pois, como mencionado, o substantivo “ouriça” não existe; foi criado pelo poeta para dar forma à analogia pretendida: animalizar o ser humano no intuito de mostrar a manifestação do instinto defensivo.

As duas estrofes que compõem “Uma ouriça” iniciam-se pela conjunção “se”, denotando exatamente as duas possibilidades de resultado perante a situação apresentada: “Se o de longe esboça lhe chegar perto”, ela “se fecha” e “se ouriça à espera” do que aquele fará efetivamente. Ou seja, ao sentir-se ameaçada, ou ao prever certa invasão por parte de alguém que desconhece, nossa protagonista se fecha, no intuito de proteger-se. Mais do que isso: assume uma atitude agressiva, “capaz de bote, de salto”, com relação àquele que se aproxima. Por outro lado, “Se o de longe lhe chega em”, “de esfera aos espinhos, ela se desouricha”. Em outros termos, se este desconhecido que pretende aproximar-se o faz de modo gradual, não ofensivo, ela se desarma, acabando por transformar sua aparência “multiespinhenta” “na carne de antes”, pronta para oferecer-lhe seu “abraço”.

Note-se que, o primeiro verso da primeira estrofe do poema transmite uma ideia de intenção concreta, que culmina na palavra “perto”; em oposição ao primeiro verso da segunda estrofe, onde a utilização da preposição “em” denota afastamento, precaução, visto que a ideia apresentada no verso em questão nem mesmo é expressa em sua completude – cabe ao leitor inferir o que o trecho informa, relacionando as informações que o seguem com as dadas anteriormente. Assim, um mero “esboço” descuidado de aproximação provoca nesta mulher a reação mais defensiva e, ao mesmo tempo, repulsiva. Em contrapartida, a sutileza na pretensão de abordagem transforma toda a agressividade e precaução em receptividade e carinho. Esta mulher escolhe de que modo deseja ser abordada, visto que, dependendo do modo pelo qual o estranho se apresenta, o rechaça ou o acolhe, utilizando como critério única e exclusivamente a impressão causada por ele.

A oposição entre as ideias contidas nas duas estrofes que compõem o poema está não somente na mudança do enfoque apresentado, mas também na sonoridade obtida através da repetição de certos fonemas. Na primeira estrofe, por exemplo, o largo uso das fricativas, mais especificamente da sibilante /s/, reforça o movimento de fechamento em si mesma – visto que este é o modo pelo qual o ouriço se defende efetivamente. Já na segunda estrofe, o jogo fonético auxilia muitíssimo a mudança nas ideias expressas. No primeiro verso desta estância há somente uma ocorrência do fonema /s/, que é exatamente o da conjunção “se”, cuja utilização já foi comentada. O segundo verso, por outro lado, possui uma grande quantidade de fricativas que mostram, agora, o movimento em sentido

contrário: o “desourimento” do objeto do poema. Já no terceiro e quarto versos desta segunda estrofe, a predominância é da vibrante /r/, denotando, com maior ênfase, a mudança de um estado para o outro. Os dois últimos voltam a contar com várias ocorrências de /s/, que acentuam o movimento de aceite da aproximação deste estranho.

3. A MULHER-CIDADE (OU A CIDADE-MULHER)

De outro ponto de vista, a temática da cidade – especialmente as espanholas – como local de conforto e aconchego e, por consequência, feminilizadas, é recorrente na obra⁷ de João Cabral. Portanto, “Na baixa Andaluzia” (*ibidem*, p.35), da seção *B*, o trato com o elo entre o feminino e a cidade aparece de forma bastante diferenciada com relação ao que encontramos em “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”. Agora, a mulher não exerce qualquer função: ao contrário, as características femininas são tomadas de empréstimo para descrever esta região da Espanha.

Nessa Andaluzia coisa nenhuma cessa
completamente, de ser da e de terra;
e de uma terra dessa sua, de noiva,
de entreperna: terra de vale, coxa;
donde germinarem ali pelos telhados,
e verdadeiros, jardins de jaramago:
a terra das telhas, apesar de cozida,
nem cessa de parir nem a ninfomania.
De parir flores de flor, não de urtiga:
os jardins germinam sobre casas sadias,
que exibem os tais jardins suspensos
e outro interior, no pátio de dentro,
e outros sempre onde da terra incasta
dessa Andaluzia, terra sem menopausa,
que fácil deita e deixa, nunca enviúva,
e que de ser fêmea nenhum forno cura.

2

A terra de telhas, apesar de cozida,
não cessa de dar-se ao que engravida:
segue do feminino; aliás são do gênero
as cidades ali, sem pedra nem cimento,
feitas só de tijolo de terra parideira
de que herdaram tais traços de femeeza.
(Sevilha os herdou todos e ao extremo:
a menos macha, e tendo pedra e cimento).

⁷ Para dar somente dois exemplos, *vide* no próprio *A educação pela pedra* “A urbanização do regaço” e “O regaço urbanizado”, ambos poemas falando de Sevilha.

As expressões características do universo feminino utilizadas pelo poeta mostram de antemão a intenção de humanizar a região de Andaluzia. Mais do que isso: ao contrário do que aparece nos demais poemas já analisados, além de ser representada como se mulher fosse, a região que é objeto do poema pode sim ser apreendida nela mesma e ser descrita como tal. Em outras palavras, o eu lírico não sente qualquer desconforto em comentar e caracterizar a terra, os telhados, os jardins, as casas que compõem a região. O que não ocorre nos demais poemas com temática feminina de *A educação pela pedra*, onde a mulher que é objeto do poema está sempre associada a alguma coisa concreta, mas não analisada em si mesma.

Assim, o foco deste poema é a terra: fértil, “sem menopausa”, a partir da qual tudo que há na região é feito. Portanto, essa feminilidade exacerbada aparece desde a terra das telhas, “que não cessa de parir nem a ninfomania”, até à dos jardins, “que germinam sobre casas sadias”; e tais casas são assim denominadas porque seus tijolos são feitos desta mesma terra “incasta”, “que fácil deita e deixa, nunca enviúva”. E por mais que se tente cozer esta terra, esterilizá-la, transformando-a em tijolos, telhas, etc., esta sensualidade é tão forte “que de ser fêmea nenhum forno cura”: a terra de Andaluzia não deixa de ser fértil, continua a “engravidar”.

A última estrofe do poema faz uma diferenciação: para o eu lírico, todas as cidades da região são do gênero feminino, tendo herdado de sua “terra parideira” seus “traços de fêmea”. Por outro lado, quando se fala especificamente em Sevilha, há um dado novo: esta herdara todos estes traços e “ao extremo”. Porém, ao contrário das outras cidades da Andaluzia, Sevilha possui pedras e cimento em sua construção. Tal diferença decorre, provavelmente, do fato de tal cidade ser a capital da região. Fazendo, então, um paralelo com Brasília (por conta dos dois poemas anteriormente analisados), em que, apesar do aconchego trazido pelas lembranças da casa-grande (“de alma-fêmea”), há um forte apelo à opressão da sociedade patriarcal, a cidade de Sevilha é descrita como “menos macha”, apesar de possuir em sua constituição “pedra e cimento”, tal qual a cidade brasileira.

Assim, como última observação acerca de tal poema, parece adequado classificá-lo como pertencente à categoria dos poemas X e X, visto que mostra, em suas duas estâncias, o mesmo tema de um ponto de vista diferenciado.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos poemas de temática feminina de *A educação pela pedra*, as mulheres aparecem em comparação ou oposição a outros termos, ou seja, são relacionadas a objetos concretos. Em “Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen”, está associada à usina e contraposta ao engenho; em “Uma ouriça”, a um animal; em “Uma mulher e o Beberibe”, ao rio. Podem também ser representativas de algo, como acontece em “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”. Ou mesmo são apreendidas por analogia com o que fazem: é o caso de “De Bernarda a Fernanda de Utrera”. O que é relevante ressaltar é que jamais são analisadas em si mesmas. Voltando-nos às categorias de Secchin teríamos aproximadamente as seguintes relações:

I. Poema X e Y – a mulher é vista em comparação a elementos da natureza: mais especificamente, o rio.

II. Poemas X mais Y – a mulher é utilizada como elo entre duas culturas, pois entra em contato com uma simbolizando a outra.

III. Poemas X x Y – contrapõe-se a atitude e o modo de cantar das mulheres, utilizando-se como parâmetro o engenho, as chamas e a brasa.

IV. Poema X + X – compara-se a reação da mulher com relação à aproximação masculina com o de um animal que se sente acuado.

Em outras palavras, não há nenhum poema em *A educação pela pedra* que tome uma mulher como referência e apenas dela se ocupe. É necessário ao eu lírico a ligação a um elemento concreto para que seja possível falar desta mulher. No caso de “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, é preciso que ela tenha uma função no poema: efetivar a comparação entre a paisagem e as sensações de quem se encontra em Brasília com as memórias de Minas. Tal raciocínio leva à conclusão de que os poemas analisados, na verdade, não possuem necessariamente uma temática feminina, visto que o foco dos textos encontra-se dividido entre o tema feminino e o elemento ao qual está sendo comparado.

Já em “Na baixa Andaluzia”, as características do feminino são exploradas pelo eu lírico sem qualquer pudor, já que a temática do aconchego da cidade, como visto anteriormente, é uma constante na obra de João Cabral. Há, então, um índice de erotização, de sensualidade, que não se encontra em nenhum outro poema de *A educação pela pedra* cujo tema seja primordialmente feminino, visto que a mera tentativa de se aproximar desta mulher pode resultar desastrosa – vide “Uma ouriça”. A cidade, por outro lado, parece ser um objeto que não apenas permite esta aproximação, mas, além disso, convida à permanência, oferece-se ao diálogo.

De que modo, então, retratar a mulher? Desumanizando-a, aproximando-a de objetos concretos, familiares ao eu lírico, como modo de explicar a existência deste ser escorregadio, que parece não se dar à observação. Assim, é colocada no mesmo patamar daquilo que é palpável, tangível, passível de ser explicado fria e (quase que) cientificamente (primordial característica cabralina). Então, a concretização da mulher e a humanização da cidade denotariam maneiras mais seguras e racionais de lidar com ambos os temas.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

Recebido em: 07/05/2012

Aceito em: 21/01/2013

Publicado em: 27/03/2013

THE SIX WOMEN OF A *EDUCAÇÃO PELA PEDRA*

ABSTRACT: *This article discusses the feminine characterization in the poems of João Cabral de Melo Neto's work, A educação pela pedra. It is verified how the woman is described, taking Antônio Carlos Secchin's critical text João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos as basis. The initial hypothesis is that the feminine figure is shown compared to something concrete, but it is never seen as a touchable aesthetic object. On the other hand, when describing the city, the poet uses a vocabulary full of nouns and adjectives from the female universe, in an attempt to humanize the urban space.*

KEYWORDS: *João Cabral de Melo Neto; A educação pela pedra; feminine characterization.*